

KOŠMARNE SLIKE RATNE ZBILJE U KRLEŽINOJ PROZI. ODJECI AVANGARDNIH ZBIVANJA

Branka Brlenić-Vujić

1.

Utjecaj avangardnih zbivanja u Budimpešti u prvoj polovici 20. stoljeća, pridruženih avangardnim pokretima u europskim metropolama Berlinu i Münchenu, kao i Parizu, neprijeporan je u autorskoj poetici Miroslava Krleže. Potonje upućuje na dijelove koji nedostaju u popunjavanju mozaika i stvaranju jedinstvene umjetnosti prošloga stoljeća u Europi. Istraživanje dokumentarne građe na stranicama tadašnjih časopisa i glasila – poglavito nedovoljno istražene – na njemačkom jeziku: *Der Sturm* i *Der Blaue Reiter*, te osječki *Die Drauf*; na mađarskom jeziku: *A Tett* i *Ma* podastiru duhovnu klimu i recepciju umjetničkog stvaralaštva unutar antiratne poetike, koja u Krležinoj prozi dobiva označnicu košmarnih slika zbilje Prvog svjetskog rata poput mučnog sna. Poveznicu u istraživanju predstavljaju velike skupne likovne izložbe u Budimpešti 1913., 1916. i 1917. godine koje nisu samo slika kulturnog ozračja nego svojom estetskom vrijednošću utječu na cjelokupnu duhovnu klimu i recepciju europskog umjetničkog stvaralaštva kojemu pripada i Miroslav

Krleža u izvornoj hrvatskoj inačici. Uspostavljeno je načelo simultanizma – istodobnost avangardnih umjetničkih iskaza i moguća stilska srodnost s ekspresionističkim naraštajnim krugom njemačkoga govornog jezika.

2.

Na izložbi futurista i ekspresionista 1913. godine u Nacionalnom salonu u Budimpešti slikama su bili predstavljeni: Boccioni, Carlo Carrà, Russolo, Severini, Adler, Jawlensky, Kandinsky, Kokoschka, Kubin, Meidner, Melzer, Morgner. Izložba je potvrdila međunarodnost kao načelo, a na njoj su u većini bile izložene slike ekspresionista iz kruga berlinskoga časopisa *Der Sturm* i njegova urednika Herwartha Waldena, koji je prethodno osnovao istoimenu galeriju slika priređivanjem izložbi i eksperimentalnu pozornicu *Sturm-Bühne*. Izložbu je posjetio Miroslav Krleža, koji je do svibnja boravio u Ludoviceumu, vojnoj akademiji austrougarske vojske u Budimpešti.

Nakon velike izložbe futurista i ekspresionista u Nacionalnom salonu u Budimpešti 1913. godine, potaknut djelom Carla Carràa, talijanskog futurista, slikom *Pogreb anarhista Gallija* iz 1911. godine (Muzej moderne umjetnosti, New York), Lajos Kassák¹ piše novelu-feljton u suglasju s

¹ Lajos Kassák (Érsekúyár, 1887. – Budimpešta, 1967.) izdaje 1915. godine antiratni, anarhistički orijentiran književni i umjetnički časopis *A Tett (Djelo)*, koji službene vlasti zabranjuju 1916. godine. Od studenoga 1916. godine uređuje književni i umjetnički časopis *Ma (Danas)*. U emigraciji u Beču od 1920. do 1926. ponovno pokreće časopis *Ma*, a László Moholy-Nagy sudjeluje u uređivanju. S Kassákom izdaje u Beču 1922. godine knjigu *Buch neuer Künstler (Knjiga novih pjesnika)*, da bi nakon Beča i Berlina 1923. godine postao profesor u Bauhausu u Weimaru i Dessau. Preko Moholy-Nagyja (1895.-1946.) mađarska je avangarda povezana ne samo s pokretima u Europi, nego i s avangardom u SAD-u, o čemu svjedoče časopis *Ma*, ali i Kassák, koji je 1921. Moholy-Nagyja imenovao

inovacijskim postupcima europskog ekspresionizma, naslovivši je »C. D. Carrà Anarhista – temetes« *cimü képe alá*, u časopisu *A Tett*, 1916. (br. 4, str. 25-28). Kassákova novela, inspirirana slikom Carla Carràa, nosi u sebi futurističke oznake samo u temi, dok će u jeziku i strukturi samoga djela slijediti ekspresionističku poetiku.

Lajos Kassák 1916. godine u svojoj noveli-feljtonu metaforičnog naslova – »C. D. Carrà Anarchista – temetes« *cimü képe alá* (»C. D. Carrà Pogreb anarhista« *naslovljen prema slici*), prenosi okvirno događaj iz 1904. godine s futurističke slike Carla Carràa, u kojemu je anarhist Angelo Galli ubijen od strane policije za vrijeme generalnog štrajka, kojemu je svjedočio i sam slikar. Ondašnje talijanske vlasti zabranile su anarhistima ulazak na groblje i uskratile nazočnost ceremoniji pogreba zbog straha od političkih demonstracija. Došlo je do sukoba između anarhista i policije. Slika Carla Carràa u duhu futurističke poetike u detaljima predočava nazočan sukob: dinamičnu senzaciju pokreta, dinamizam nemirne mase koja predstavlja pobunu i smjelost čina spram naoružane sile, crne zastave koje se vijore u zraku, gdje su vanjski zvukovi i šumovi pretočeni u sinestetičnu sliku gibanja crnih zastava i uzbibane glazbe duša, uokvirene obojenom glazbom crne i crvene boje u ostrim dijagonalnim tamnocrvenim kontrastima.

Kada izlazi Kassákova novela-feljton u časopisu *A Tett*, 1916. godine, te iste godine 20. rujna izlazi posljednji broj časopisa, koji je zabranjen zbog antiratnog stava i »povrede naroda« nakon izlaska internacionalnog broja.

Na izložbi futurista i ekspresionista u Nacionalnom salonu (Nemzeti Szalon) u Budimpešti 1913. izlagao je i Kandinsky. Kassák će kao urednik časopisa *A Tett* 1. kolovoza 1916. u međunarodnom broju uvrstiti i Kandinskog, tekstom i ilustracijom naslovljenom *Fagott* (u vlasništvu Fine Arts Museum of San Francisco) iz knjige *Klänge* (München, R. Piper, 1913.). Kandinsky je već prethodno objavio scensku kompoziciju *Der gelbe*

povjerenikom za časopis u Berlinu, te naposljetku i poveznica s raznim europskim i američkim avangardnim umjetničkim listovima (berlinski *Der Sturm*, haški i weimarski *De Stijl*, žiriški i berlinski *Dada Zeitschrift*, pariški *L'Esprit Nouveau*).

Klang (Žuti zvuk), 1909., kojoj prethodi Prva izložba dresdenske skupine *Die Brücke* (Most), 1906. godine koja uspostavlja »oluju boja« (»Farbensturm«) kao načelo, ukidajući iskustvenu skladnost boja. Slikarskoj »oluji boja« odgovara »oluja jezičnih boja« kojoj kroz ekspresionistički sinergizam Kandinsky pridružuje duhovnu i duševnu mobilnost (*Über das Geistige in der Kunst*, München, 1911. i »Über die Formfrage«, *Der Blaue Reiter*, München, 1912.).

Apokaliptična vizija Kandinskog jest tjeskobni, multimedijalni i avangardni Gesamtkunstwerk, naslovljen *Fagott* pred nadolazećim Prvim svjetskim ratom, slutnja je smrti i alegorijska slika almanaha *Der Blaue Reiter*, što ga je pokrenuo zajedno s Franzom Markom u svibnju 1912. godine.

U nizu kratkih prizora ekspresionističkog sinergizma, u nizanju vidnih i slušnih osjetila i pokreta, Kandinsky u *Fagottu* riječima daje označnicu višeznačnosti u metaforičnim slikama:

srušenih kućerina, narančastog oblaka koji je visio nad gradom, opustošenog suhog drveta koje je ispružilo prema nebu svoje drhtave, treptave grane s ukočenim listovima kao da su od lijevanog željeza, jata vrana, grada žutog vapaja, crne boje poput rupa na bijelom papiru, prazne ulice bez ljudi kojima luta sam bijeli konj, prazni zvuk fagota postaje zelen koji želi zvukom približiti boju žute krune koja se nalazi na drvetu koji doseže do neba i čiju svjetlost žute boje srce ne može podnijeti.

Kandinsky svoju književnu kompoziciju, koja je i likovna i glazbena, završava riječima: *Dobro je da fagot nije mogao postići taj ton.* Antimilitarističke slike – *srušenih zgrada, crne boje, vrana iznad grada, smrti na praznim ulicama, mrtvom drvetu s nepomičnim listovima* i simbola *bijelog konja* (slutnja smrti Franza Marka na bojišnici Prvoga svjetskog rata) *koji sam luta potpuno praznim ulicama, zvuk fagota obojen u žuti vapaj koji želi se uspeti i približiti svijetlom tonu žute boje nepodnošljivom ljudskom oku i duhu* – u nizu prizora *oluja su jezičnih boja* i duhovna i poetska mobilnost.

Kassákova novela-feljton dramski obojena može se dovesti u vezu s antimilitarističkom poetikom ekspresionizma, pa tako i s Kandinskim, a preko slike Carla Carràa ugradio je i aktualna zbivanja u Budimpešti 1912. godine kad su radničke demonstracije ugušene u krvi. U isto vrijeme Kassák slijedi »utjelovljenu frazu feljtonističkog žurnalizma« Karla Krausa na koju je upozorio Hermann Bahr u bečkom časopisu *Der Ruf* 1912., odnosno na ulogu medija u stvaranju kulturnog ozračja i duhovne mobilnosti.

Lajos će Kassák u simultanizmu slika, u nizu kratkih prizora, u sinergizmu ekspresionističke poetike, u uzajamnom djelovanju pjesničkih elemenata, pokreta, u spoju slušnoga i vidnoga, u povijesnom trenutku nakon svršetka Prvoga svjetskog rata, nakon sloma ideologija i društvenog prevrednovanja avangarde u utopijskoj slici, tražiti mobilnost – aktivizam – duhovnog i duševnog u neizrecivim predjelima osjećajnosti na križnom putu golgotškog mita između različitih slojeva vremena i prostora.

Isto će tražiti i na tragu futurističkog dinamizma ulice – u svojoj noveli-feljtonu »C. D. Carrà. Pogreb anarhista« naslovljen prema slici – u kretanju mase ljudi s prizorom:

... iznad njih s ruke na ruku prelazio je mrtvački sanduk, koji je još uvijek pričao njima o obećanoj zemlji, i činilo se kako crvene raspuštene vrpce kao plamteće baklje obasjavaju željeni svijet;

koja se pretapa u niz uprizorenih slika što se simultano odvijaju u ekspresionističkom sinergizmu vidnog i slušnog. U dinamizmu uzbijanog pokreta Lajos će Kassák ispisati višeznačnost koja svoj svršetak ima u suglasju prizora:

Sprijeđa ispod raspuštene zastave boje vatre ljuljao se lijes i iza njega o lijepoj, željenoj budućnosti pjevalo je siroto stado...

Pakleni, užasni ples plesao je grad. Hajdemo!

Na sivom tvrdom asfaltu ležali su leševi.

Onda je došla noć. Na njihovim pretučenim tijelima nebo je isijavalo crvene čemerike (cvjetove Isusa Krista).

U likovnim će gibanjima Lajos Kassák prepoznati inovacijske predodžbe koje će kao novinu unijeti u svoju novelu-feljton. I sam naslov upućuje na potonju interpretaciju »*C. D. Carrà, Pogreb anarhista*« naslovljen prema slici. Ekspresionistički dinamizam pridružen je socijalnom aktivizmu kojemu je osnova kretanje masa – *razbacana tamo-amo po ulici kao neko čudovište s tisuću glava* – u slikovnoj konstrukciji nizanja i gomilanja detalja: *mrtvački sanduk, obećana zemlja, crvene raspuštene vrpce, praznovjerne slike, vatreni život, boje vatre, lijes, siroto stado, pakleni i užasni ples, plesao je grad, sivi asfalt, leševi, noć, pretučena tijela, nebo je isijavalo crvene čemerike, cvjetovi Isusa Krista*; koji trebaju stilizirati sintetičnu ekspresiju cjelovite simultane slike.

Kassákova vizualizacija novele-feljtona može se u duhu ekspresionističke poetike čitati kao telegramstil proizašlog dinamizma kino-ritma gradske filmičnosti s pokretnim motrištem, unutar kojega promjena dinamike slijedi »u oluji jezičnih boja« crvene i crne, koje u kontrastima pojačavaju gibanje mase ljudi i detalja u prostoru nezadovoljstva i nemira. Patos dinamičnih naboja svoj svršetak ima u kršćanskom mitemu tragičnosti ljudske žrtve u golgotskoj metafori, iza koje je umjesto epifanijskog uskrsnuća svjetlosti – slika *pretučenih tijela* na kojima *nebo isijavalo crvene čemerike, cvjetove Isusa Krista*.

Lajos Kassák svojom novelom-feljtonom slijedi ne samo antimilitarističku poetiku nego i ustaje protiv estetskog normativizma ideologizirane slike prema diktatu tendencije, dajući prinos novini i inovacijskim postupcima iz časopisa *Der Blaue Reiter* i *Der Sturm*. *Žuti vapaj Kandinskog*, koji se želi uspeti uz pomoć zvuka, što *sve prodornije nanosi bol duhu i uhu*, smrt i uskrsnuće svjetla *nepodnošljivog za uho i duh* i *bijeli konj koji sam luta* – jest Kassákova vizualizacija *pretučenih tijela* na kojima *nebo isijavalo crvene čemerike, cvjetove Isusa Krista*. Svoj svršetak novela-feljton dobit će u poemi koju je Kassák metaforično naslovio 1924. godine *A lo meghal, a madarak kirepülnek* (*Konj umire, a ptice uzlete*, u prijevodu Danila Kiša).

Utjecaj mađarske avangarde i umjetnika oko časopisa *A Tett i Ma* – koje potpisuje kao urednik Lajos Kassák, samouki pisac, pjesnik, kipar, slikar i grafičar, građanin Europe koji pristiže u taj svijet da bi zajedno s Lászlom Moholy-Nagyom bio aktivni sudionik avangardnih zbivanja – zoran je u Iljka Gorenčevića.

U osječkom glasilu na njemačkom *Die Drau* Iljko će Gorenčević² na rubu avangardnih pokreta izvan europskih metropola biti poveznica u slaganju i popunjavanju mozaika, ne samo u odnosu na zbivanja u europskim metropolama njemačkog govornog jezika, nego i u odnosu na mađarsku avangardu i Miroslava Krležu. Novinskim člancima na njemačkom jeziku književnog karaktera, poput ovitka, uokvirit će kulturološku sliku ne samo grada Osijeka od 1917. do 1920. godine, kao ozračje europskih metropola, istodobno prateći avangardna zbivanja u Budimpešti i književno stvaralaštvo na mađarskom jeziku. Posjetio je i dvije likovne izložbe u Budimpešti 1916. i 1917. godine u Nemzeti Szalonu: Prvu izložbu »Mladih« u Nacionalnom salonu i Drugu izložbu »Mladih« u Nacionalnom salonu. Na tim izložbama će se susresti sa slikarstvom Petra Dobrovića. Preko Dobrovića, koji djeluje u umjetničkoj grupi Kassáka, Bartóka i Adyja, i preko Druge izložbe »Mladih« u Nacionalnom salonu u Budimpešti 1917. godine, Iljko će Gorenčević naći poveznicu između Krleže i mađarske avangarde, upozorivši na sinkronost pojava i uloga, boja

² U svojim programatskim tekstovima u osječkom *Die Drau* naslovljenim *Original – Feuilleton* Iljko će Gorenčević (Leo – Lav Grün; Požega, 1896. – Slavonski Brod, 1924.), zagrebački student prava, a potom bečki student povijesti umjetnosti s prijavljenom doktorskom disertacijom o hrvatskom pleteru, koji će kao ornamentalni niz biti predmet njegove bečke disertacije, unositi inovacijski postupak avangardnog multimedijalnog Gesamtkunstwerka.

u slikarstvu Petra Dobrovića, te književnoj riječi u Miroslava Krležu.³ O potonjem svjedoče Gorenčevići feljtoni⁴: »Die modernste ungarische Kunst. Zur Ausstellung im »Nemzeti Szalon«, Budapest im Juni«, *Die Drau*, 50, br. 133, 13. VI. 1917., str. 2-5; i »Miroslav Krleža. Vom Wesen der modernsten Dichtkunst«, *Die Drau*, 50, br. 204, 7. IX. 1917., str. 2-5; koje će zaokružiti u članku »Slikarstvo Petra Dobrovića« u zagrebačkom *Književnom jugu*, 1., br. 12, 16. IX 1918., str. 456-466, istaknuvši kategoriju »čovjekove duševnosti«.

U središtu umjetničke intencije ne stoji harmonično izjednačavanje prirode sa sadržajem umjetničke duše, što je jedino valjana konstrukcija umjetničkog kozmosa, kao svijeta za sebe... Nije važno izmirenje objekta kao objektivne zazbiljnosti sa subjektom umjetničke svijesti, nego je važan jedino izraz duševnoga, koji se modifikacijama prirodnoga oblika pojavljuje.

Duhovna i moralna kriza poratne Europe na pozadini antiratne poetike dobit će ironičnu označnicu u Gorinčevićevom feljtonu naslovljenom »Der Weltkrieg und die Renaissance der kroatischen Kunst«, *Die Drau*, 50, br. 120, Osijek, 26. V. 1917.; u kojemu slijedi misao svog budućeg bečkog mentora Jozsefa Strzygowskog iz 1921. godine. *Die hellenische Kunst ein Hymms dem Kriege* – ustvrdit će Gorenčević – uzdižući vitalizam pučke hrvatske opstojnosti, koji je ugradio u europski duhovni ekspresionistički krajobraz u izmaštanom tkanju dalmatinskog pletera. Tradicionalna je vertikala provjerenih vrijednosti uspostavljena horizontalizacijom i dekanonizacijom rušilačkog pohoda avangarde!

³ Usp. Miroslav Krleža, »U spomen Lava Grüna«. *Književna republika*, 1, br. 3, Zagreb, listopad 1923. – kolovoz 1924., str. 110-112.

⁴ Usp. Branka Brlenić-Vujić, »Gorenčevićeva ekspresionistička paradigma«. U: *Orfejeva oporuka. Od moderne do postmoderne*. MH, Osijek, 2004., str. 125-144.

Iljko će Gorenčević 1920. godine objelodaniti novelu *Der strebende Karneval, Die Drau*, 53, br. 38, Osijek, 17. II. 1920., str. 2-3,⁵ otvorivši put prevrednovanju ekspresionističke paradigme. Gorenčevićeva se novela odigrava u karnevalskoj noći, unutar operne kulise Bizetove *Carmen*, istodobno *Umirući karneval* ispisuje i sliku ratne zbilje Prvoga svjetskog rata, a likovi izgrađeni na predlošku opere, odigrat će poput marioneta-krinki, svoju komediju. U ogoljenoj ekspresiji karnevalska umiruća krinka u orkestraciji cjeline i nazočnoga Gesamtkunstwerka zaziva ono što se više ne može zazvati pred slikom ratne zbilje.

Ovogodišnji karneval, u purpurnoj gesti, otplesao preko smrtno nijemih poljana mrtvih (Der heurige Karneval, in purpurnen Geste, todestumme Leichenfelder hinwegtanzte); ključne su riječi ekspresionističke alegorizacije u uvodnoj rečenici Gorenčevićeve novele. Naturalističko-ekspresionistička groteska uokviruje ratom deformiranu zbilju i povezuju novelu *Umirući karneval* (1920.) s originalnim feljtonom *Die modernste ungarische Kunst. Zur Ausstellung im »Nemzeti Szalon«.* Budapest im Juni. (1917.); opisom Dobrovićeve slike *Pietà*.

Resemantizirani evanđeoski motivi su sinkronijski unutar već avangardnih modela europskog prostora. Golgotski mitem u Gorenčevićevim žanrovsko različitim tekstovima jest slika zapamćenog košmarnog sna iz Dobrovićeva *Krisztus siratása (Oplakivanje Krista)*, Budimpešta, 1915.; zbog čije je reprodukcije Kassákov časopis *A Tett*, 1915., br. 2, bio zabranjen. Noseći i teret bratove smrti u prvim danima rata u Karpatima, Dobrović je slikao bol (*Schmerz*), *iskidanu liniju bola (die schmerzensvolle, gebrochene Linie)* – upozorit će Gorenčević – iza koje se nadaje krik sablasno-groteskne slike novele *Der sterbende Karneval*.

Duhovna i moralna kriza poratne Europe nazočna je u slici deformirane zbilje u Gorenčevićevu feljtonu-noveli *Umirući karneval*, koji 1920.

⁵ Usp. Branka Brlenić-Vujić. Isto.

godine upućuje na izgublenu utopijsku sliku avangarde, sliku društvenog prevrednovanja, koja se urušila unutar sebe same:

Karneval je mrtav (Der Karneval ist tot). A što onda kada je pogašeno svjetlo, kada su nestale boje i zamrla glazba? Zvona pepelnice zvuče poput mrtvačkih povorki raspuštenosti na izdisaju.

4.

Miroslav je Krleža posjetio Izložbu futurista i ekspresionista u Nacionalnom salonu (Nemzeti Szalon) u Budimpešti 1913. godine na kojoj su, u većini, izložene slike ekspresionista iz kruga berlinskog časopisa *Der Sturm*.

U srpnju i kolovozu 1916. godine boravi na ratištu u Galiciji.⁶ *Iskustvo s fronte, ali još više vijesti o smrti niza prijatelja (među njima i Z. Galla i G. Bonte), osjećaj apsurdna ratovanja i besmislene smrti, naveli su ga na zamisao o antimarcijalnom proznom ciklusu »Hrvatski bog Mars«,*⁷ koji je posvetio smrti »četrdesetorici nevinih mučenika«, kadetskih kolega iz vojne akademije Ludoviceum. Kratki boravak na ruskoj fronti, iskustvo kasarne, vježbanje u trupi, vojne bolnice pridonijeli su Krležinim slikama ratne zbilje. Ciklus o hrvatskim domobranima u Prvom svjetskom ratu, naslovljen *Hrvatski bog Mars*, izlazi od 1922. godine s likovnom opremom akademskog slikara Ljube Babića, te konačna redakcija *Hrvatskog*

⁶ Usp. Stanko Lasić, *Krleža. Kronologija života i rada*, Zagreb, 1982.; Đorđe Zelmanović, »Krleža in Ungarn«, *Most / The Bridge*, br. 1-2, 1983.

⁷ Velimir Visković, »Životopis«. U: *Krležijana*, 2, LZ Miroslav Krleža, Zagreb, 1999., str. 552-589; Miroslav Krleža, »Izlet u Mađarsku 1947.«. *Republika*, br. 12, 1953.

boga Marsa 1946. godine sa sedam fragmenata, *Tumačem domobranskih i stranih riječi i pojmova*, te *Napomenom*.

S izložbe futurista i ekspresionista u Nacionalnom salonu u Budimpešti 1913. Krleža je upamtio ikonične slike C. Carràa i V. Kandinskog, koje se s ratnom zbiljom Galicije stapaju u sliku smrti povezanu u duhu avangardnih pokreta s antimilitarističkom poetikom, koju je iščitavao i u feljtonima Iljka Gorenčevića, te ugradivši u nju označnicu prevrednovanja s pogledom na *Raspeće* hrvatskog puka ispod kojeg sablasno-groteskno odzvanja pogrebna kantilena Austro-Ugarske Monarhije.

*Ova slika jednoga detalja bitke kod Bistrice Lesne napisana je u počast pokojnoga gospodina Peseka Mate i šestorice mrtvih domobrana drugoga bataljona druge satnije i to: Trdaka Vida, Blažeka Franje, Lobarca Štefa, Lovreka Štefa, Pecaka Imbre i Križa Matije, koji su svi pali kod junačke navale na koti broj tristotrinaest, prolivši tako svoju kraljevsku ugarsku domobransku krv u slavu hiljadugodišnjeg kraljevstva Sent Ištvana, u smislu mađarsko-hrvatske Nagodbe od godine 1868. Počivali u miru!*⁸

Martirij hrvatskog puka – križni put – od *Raspeća Matije Gupca* do *Raspeća Križa Matije* ispisuje tragičnu sudbinu, noseći sa sobom trijumf smrti u povijesnom i socijalnom krajoliku, koji je istovremeno nacionalni hrvatski krajolik od *Golgote* do *Galicije*, od *Hrvatskog boga Marsa* do *Balada Petrice Kerempuha*.

Likovna Babićeva oprema knjige *Hrvatski bog Mars*, Zagreb, 1922., panoramska je slika kolektivne i individualne sudbine hrvatskih domobrana, njihovo pojedinačno i zajedničko stradalništvo u rukama Monarhije koja se njima poigrava kao olovnim vojnicima.

⁸ Miroslav Krleža, *Bitka kod Bistrice Lesne*, U knjizi: *Hrvatski bog Mars*, Jutarnji list – Novi Liber, Zagreb, 2013., str. 9.

Izašli su iz telefonske kolibe oficiri (svi u kaučuku i gumiji), zajahali konje, razlegle se zapovijedi niz bataljonsku tjelesinu i sve se opet pokrenulo teško i umorno.

Čovjek koji je odlučio sudbinom naših junaka u bitci kod Bistrice Lesne, zvao se Rikard Weisersheimb, Ritter von Reichlin-Meldegg und Hochenthurm, a bio je u činu generalštapškoga potpukovnika i operativni šef one armijske skupine, u kojoj se naša zagorska četa izgubila kao jedva primjetljiv potez povučen crvenom olovkom na sivoj isprecrtanoj karti jedan naprama sedamdeset i pet hiljada.

Na toj karti gospodina potpukovnika nije se vidjelo, da je taj čitavi kraj bio izrovan granatama (kao da su zemlju izmrcvarili pobješnjeli veprovi), i te hiljade, što su se onoga jutra micale nevidljive i tihe po uvalama i jarugama terena, nisu izgledale kao gomile ranjenog i gnojnog mesa, nego su to bile crvene strelice uperene šiljcima na modre vijugave crte ruskih postava. Na koti tristotrinaest stajala je zidna kapelica s raspetim limenim Kristom, sva izbrazdana i oguljena dubokim zarežotinama tanadi. Jedna njemačka komanda pribila je na zid crnu tablu s imenima dvadeset i devetorice, što su ih tu pokopali u zajednički grenadirski grob, još prije tri mjeseca. Bili su to grenadiri jedne jurišne kolone, što je nadirala preko kote tristotrinaest na istok, a onda se fronta na tome mjestu dva puta polomila i Rusi su prešli preko kapelice, a sada je opet u uzmicanju i gibanju natrag stali napuštati. To plješivo brdašce, zaraslo šikarjem, vladalo je čitavim okolišem i s njega je pucao pogled daleko preko potoka i polja, preko brazda i jablanova do sela, gdje se poslije ponoći objesio »naš Rucner« i dalje do šumskog kompleksa gdje se dobrim dalekozorom jasno mogla razabrati razvaljena i pogorjela stanica i gdje su bili ukopani prvi zagorski postavi.⁹

⁹ Miroslav Krleža. Isto, str. 24.



*Naslovnica knjige Hrvatski bog Mars M. Krleže, Zagreb, 1922.,
koju je likovno opremio Ljubo Babić*

Trijumfalni mimohod smrti, zapamćena je Krležina slika Galicije, tragike ratnih zbivanja, kao košmar i fantazmagorična zbilja na predlošku Goyina bakroreza *Les Desastres de la Guerra*, kao i danse macabre paklenog simultanizma brueghelovskog *Trijumfa smrti* i Callotovih bakropisa *Male strahote rata* i *Velike strahote rata*, pridružena Babićevoj *Crnoj zastavi*, 1916., *Golgoti*, 1916. i 1917., *Sv. Sebastijanu*, 1917.; ali i Dobrovićevim slikama *Krisztus siratasa* (*Oplakivanje Krista*), Budimpešta, 1915. i *Pietà*, Budimpešta, 1917., u kojima je Dobrović slikao bol, iskidanu liniju bola (Iljko Gorenčević), noseći teret bratove smrti.

Sve se barake svrstale u čete i svatko je dobio u ruke gorući lampion, a povorku je predvodio jedan provijant – oficir, koji nikad u svom životu nije sjedio na konju, ali zveckao ostrugama i kao režiser svrstava gomilu. Skupila se povorka od nekoliko stotina glava u sivim rubačama krvavim, i svatko drži u ruci zeleni ili crveni lampion, pa se na pepeljastomodroj tekućini sutona sve jake boje pale plastično, i sve izgleda kao sablasna vizija.

Ide povorka.

Unuci mrtvaca, što su pali na bečkim barikadama četrdesetosme, djeca Garibaldijevih stjegonoša, husiti, božji bojovnici, Jelačićevi graničari, mađarski Košutovi honvédi svi sakati, šepavi, iznakaženi, povezani, amputirani, na štakama, kolicima, nosiljkama, guraju se, nose i turaju, a tamo stoji velika crnožuta zastava, i pod njom grof Axelrode u crnini s malteškim krstom, a za njim sestre bolničarke sa crvenim krstovima i doktori, i svi pjevaju u koru: Gott, erhalte! Ljudi stupaju tiho, pognute glave, kao postiđeni, još mamurni od prošle noći, i nose žute lampione kao voštanice na sprovodu, a jedan se hornist popeo na krov od barake pa intonira »general de šarž«. Kada

*su Vidovića donijeli s tog sramotnog mimohoda natrag u baraku Pet Be, plamtio je u visokoj vrućici.*¹⁰

I tako je zaboljelo Vidovića, da je dignuo ruke i ispružio ih za nekim, i ruke su mu ostale u zraku, i on je osjetio strašnu prazninu, i steglo ga je u grlu, i zaplakao je glasno.

*Oh, da! Ja sam vidio pred našim krčmama visiti Kristuša! Ono je bio pravi hrvatski Kristuš, i sva su mu trideset i tri rebra bila polomljena, i sise prorupljene, i krvario je na bezbroj rana! A ja nisam nikad vjerovao u njega! Onakav drveni Kristuš na blatnoj cesti, kud se cijedi gnojnica; kraj koga ne prolazi nijedna pijanica, a da ga ne bi proklela; onakav drveni hrvatski Bog, gol, bijedan, kome fali lijeva noga, oh, Bog sa soldačkom kapom, on, on – njemu da se pomolim da mi pomogne.*¹¹

U eseju *San halucinacije i vizije u Krležinim dramama*. Skica mogućeg istraživanja, Boris će Senker upozoriti:

*Nakon povratka iz Galicije, Krleža je u dvije godine, 1918. i 1919., objavio četiri ekspresionističke scenske vizije – Hrvatsku rapsodiju, poslije bez dobrih razloga premještenu iz dramskog dijela njegova opusa u prozni dio, u zbirku – Hrvatski bog Mars [...]. Granice između realnog i irealnog, jave i sna, u njima su poništene. I likovi koji su dramskom svijetu određeni kao živi ljudi i likovi što u njega ulaze kao mrtvaci, prikaze, projekcije nečije svijesti, simboli ili personifikacije dijele isti prostor, sudjeluju u istim zbivanjima [...], u kojima se u zrcalnom odnosu isprepliću razine jave i razine sna.*¹²

¹⁰ Miroslav Krleža, *Baraka Pet Be*. U knjizi: *Hrvatski bog Mars*. Isto, str. 222.

¹¹ Miroslav Krleža. Isto, str. 224.

¹² Boris Senker, isto. U: *Krležini dani u Osijeku 2012*. Kazalište po Krleži. Zagreb – Osijek, 2013., str. 12-23.

Primjerice u *Hrvatskoj rapsodiji* možemo potonje slijediti:

»Magyar állam vasutak«. Osobni voz broj 5309. Vagon treće klase. Čitavi voz kreće se na jednoj od onih mnogih linija velikog mehanizma »MAV«, komu se mreža tračnicâ ispreplela i preko naših južnoslavenskih krajeva. Vrijeme: treća godina međunarodne vojne, svibanj 1917. Oko podne. Dan je lirski. Sunce se igra s oblacima.

Na posljednjoj stanici popela se na voz gomila ljudi, pa je ova drvena, žuta kutija prenatrpana ženama. I starcima i djecom. I koječim.

Sunce je svojim ognjenim pandžama stislo taj vagon. Sparina je nesnosna. U tom dimu, čađi i užasu, plivaju sva ta stvorenja poput fantoma, pa se na hipove čini, da je sve to samo san. Bolesna vizija. A na čas biva opet užasno jasno, da sve to nije priviđenje. Sve to nije vizija, ni scena, ni san, sve to jest. Sve to doista postoji.¹³

U *Književnoj republici*, 1924., 1, br. 8, Miroslav će Krleža objelodaniti šest tekstova pod zajedničkim naslovom *Deset krvavih godina. Refleksije između 1914.-1924.* sa završnim tekstom *Finale. Pokušaj pedesetvjekovne sinteze* s prizorom vječitog streljačkog voda u kojem se ubija, vješa, karta i moli. Java rata ostaje antiratni prizor iz *Hrvatskog boga Marsa* u kojemu hrvatski Kristuš krvari na bezbroj rana. Antiratnoj tematici Miroslav je Krleža pridružio na povijesnoj razini – u kojoj je pojedinac nemoćna i tragična sudbina u raljama povijesti – uporište i vertikal u višestrukim književno-povijesnim identitetima duhovnog hrvatskog pučkog krajolika.

¹³ Miroslav Krleža, *Hrvatska rapsodija*. Isto, str. 319.

U noveli *Cvrčak pod vodopadom*, Zagreb, 1937. godine, Miroslav je Krleža napisao: *Život je neka vrsta njihala, koje se njiše između dva njihaja: jedan se zove život a drugi smrt*. Potonjem možemo pridružiti uvodni tekst novele:

*S mrtvima živim u posljednje vrijeme i s njima razgovaram čitave noći i to je moja tajna, da su mi razgovori s mrtvima nerazmjerno življi od svih mojih dodira i riječi, što ih izmjenjujem s licima, koja me okružuju kao navodno živa [...].*¹⁴

U širem kontekstu: novela se može shvatiti i kao fragment cjelokupnog Krležinog djela – poglavito u osmom poglavlju naslovljenom *O kiši, o smrti, o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brzezinka* u romanu *Na rubu pameti*, Zagreb, 1938. godine, i u poglavlju *Bitka kod Gródeka Jagiellenskog* u II. knjizi *Zastava*, Zagreb, Sarajevo, 1976. – gdje se smrt javlja u dvije razine bilo da se radi o duhovnoj ili fizičkoj smrti.

U doživljenim slikama macabra Krleža je u košmarnim slikama života post mortem u potrazi za izgubljenim vremenom u kojem odzvanja stih iz *Simfonija: I ovdje u paklu sanjamo sunčani stil*, 1916., ugradio lirske reminiscencije. U prethodnim zapisima iz *Davnih dana*, *Republika*, 1967., str. 7-8 napisat će: *Muči me nostalgija za onim što je bilo, a neće se više vratiti*, 2. III. 1915. Košmarne slike rata i mrtvih prinose nostalgiju. Otuda proustovsko *Traganje za izgubljenim vremenom* (1913.).

Iz lirske strukture doživljenoga vremena u prostoru košmarnih slika ratne zbilje rasprostire se pripovijedanje koje rastvara prostor sjećanja u simultanim slikama. Proživljeni će trenuci nestati, neuhvatljivi, u nepovrat,

¹⁴ Miroslav Krleža, *Cvrčak pod vodopadom*. U knjizi: *Novele*, Zora, Zagreb, 1963., str. 577-589. Svi citati iz novele navode se prema tom izdanju.

a zbiljnost će im dati sjećanje, primjerice *U cvrčku pod vodopadom*, poput Chagallovih slika violinista koji leti iznad Eiffelova tornja.

Taj moj mrtvac, taj ustrijeljeni svirač na flauti, bio je oženjen nekom Zosiom D., ženom neobično plavom, koja je imala ten slabokrvnog novorođenčeta, a danas je međutim isto tako mrtva kao i njen suprug, koga su ustrijelili u kukuruzovini kao zeca. Zosia D. je mrtva, a fotografirala se sa svojim suprugom na izlazu iz crkve u svadbenoj haljini; on je bio blijed, a na koljenima njegovih paradnih crnih hlača (što ih je dao skrojiti kao rezervni oficir isključivo za tu priliku) ostale su dvije sive kružnice od klečanja pred oltarom. U crkvi smo svi stajali pognute glave i predslutnji, da taj ratni brak, sklopljen takoreći jedne noći, sasvim na brzu ruku, kao neka vrsta ratne improvizacije, u jednom lavovskom hotelu, ne može biti sretan, a bio je ipak sretan, unatoč našem zloslutnom očekivanju, samo nije potrajalo dugo, jer su njega ustrijelili, što je isto tako prirodno, ako se pravo uzme, jer u ratu ratnici ne obraćaju nikakve naročite pažnje na mladoženje! Sjedio sam sa Zosiom D. i s tim pokojnim sviračem u kavani u predvečerje toga njihovog svadbenog puta u smrt.

Ali dok još dišem i dok se još mičem, neodoljivo sam vezan uz njih, i u onoj golemoj povorci, u kojoj sam se i ja jedamput dogodio kao prolaznik, ta su bezbrojna lica tih bezbrojnih pokojnika zapravo moji preteče. Oni koji su otputovali prije mene po jednom drugom voznom redu, kao onaj mali, dragi, blijedi, smrtnoranjeni zastavnik, koje je spavao nada mnom u vagonu Crvenoga križa na putu između Galicije i Beča oktobra šesnaeste, te me je trgnuo iza sna da mu dodam staklenu gusku, i dok sam se ja još pospan i bunovan jedva snašao i dok sam ustao da mu dodam tu staklenu gusku, on ju je ispunio do grla tekućinom tako prozirnom kao destilirana voda i priklonivši glavu odmah u isti trenutak mehanički zaspao, a samo se po onome monotonom

i mrtvom klimanju njegove dječake ruke, što je pratila micanje vagona u jednoličnom taktu, moglo primijetiti da je zaspao konačno i da se iz toga sna ne će više probuditi. On je umro sa slikama moga djetinjstva, što sam mu ga ja ispričao još nekoliko minuta prije njegove smrti i ne sluteći da se ispovijedam čovjeku koji umire, a ta smrt nepoznatog mladića bila je zapravo isto tako smrt moga djetinjstva, jer sumnjam, da će sve te slike mog vlastitog djetinjstva ikad poživjeti intenzivnijim životom, nego što su živjele tu noć, kada sam bdio uz umiranje jednog nepoznatog dječaka, ispovijedajući se kao u slutnji, da mi glas ponire kroz školjku tog umirućeg uha do prostora, koji nisu zagonetniji od naše najsvakodnevnije stvarnosti, ali su nam isto tako nepoznati kao i ona sama. Mnogi od njih nestali su prije nego što smo se objasnili međusobno, i nas još neprekidno razdvajaju neke neizgovorene čudne riječi, što nam se često (noćima) javljaju kao pitanja bez odgovora i sasvim su mračne kao drvoredi, kada je oblačno i posve tamno, a u daljini se čuje željeznica.

Slike smrti – u kojima osjećaji iskušavaju rubove svoga iskustva – vremenski su udaljeni sadržaji svijesti koji će uspostaviti simultanost poetskih slika sjećanja. U znaku su tvorbe stvarnosti unutar jedne stvarnosti koja je ispunjena preosjetljivošću. Što je taj svijet za književnika tjelesno udaljeniji, to je trajniji u poetskom postojanju. Traganje za izgubljenim vremenom ispisuje se u Krleže u sjećanju i povratku na proživljeno vrijeme uokvireno košmarnim danse macabrom Prvoga svjetskog rata. Autor ispisuje pripovjednu situaciju koja ima lirsku označnicu šireg općeljudskog značenja unutar vanjskog okvira pripovijedanja. Ako je svijet teatar, onda se java i san, zbilja i košmar, život i smrt, mogu miješati, jer istina u jednom i drugom ispisuje tragično iskustvo boli.

Krležine lirske reminiscencije u osmom poglavlju naslovljenom *O kiši, o smrti i o ljubavi, o ratu i o jednom malom vrapcu na postaji Brzezinka*

romana *Na rubu pameti*¹⁵ i u drugoj knjizi *Zastava* u poglavlju *Bitka kod Gródeka Jagiellenskog*¹⁶ u vizualno zapamćenim slikama Galicije nose ikonične slike smrti kao fenomen života u kojima je upisano subjektivno-individualno umiranje jednog osobnog sna i jedne osobne iluzije, umiranje isprepleteno s etičkom slikom građanskog društva i slikom rata. Slobodno doživljene asocijacije uvjetuju vrijeme u ontološkoj dimenziji subjektivnog doživljavanja vremena koje ostaje u sadržajnoj strukturi romana, u kojoj nema prostorne i vremenske podijeljenosti. Mimohod smrti s bojišnice istodobno je mimohod smrti osobnih iluzija u poetskom načelu po kojem je svijet opravdan kao estetski fenomen.

Zbogom mladosti – naslovljeno poglavlje u drugoj knjizi *Zastava* – vizualni je doživljaj približavanja prostoru sna o pokojnicima koji ostaje čudesni poetiko-lirski prostor sjećanja:

Ljudi u snu osjećaju tajanstvo pod zvijezdama više nego na javi. Sanjajući o pokojnicima, ljudima se životna tajna pričinja nerazgovijetnijom, a pomisao da mrtvaci ustaju iz grobova, ispunja ih grozom. Glupani ne pomišljaju ni trena da je život u najsvakodnevnijim objavljenjima isto tako nerazgovijetno čudo od sna i od predviđanja, jer ako se netko poslije svoje smrti pojavio u snu živa čovjeka, to jest ako se vratio s onog svijeta među nas žive ljude, pričinja se to čudom, ali je nerazmjerno veće čudo što se čovjek kao otjelotvorenje sna uopće pojavio u našem svakodnevnom snu stvarnosti kao mesnato biće, pretvorivši se, od nečega čega nije bilo, u živi san, pa kada se već pojavio u snu kao čudo od sna, on usred našeg sanjanja na javi nije manje čudesnija pojava nego kada se mrtav javlja u svijestima živih kao uspomena.

¹⁵ Miroslav Krleža, *Na rubu pameti*, Biblioteka Jutarnjeg lista XX. stoljeće, Zagreb, 2004. Svi navodi prema tom izdanju. Usp. Branka Brlečić-Vujić, »O dramskom prostoru Krležina romana *Na rubu pameti*«. U: *Krležini dani u Osijeku 2012. Kazalište po Krleži*. Isto, str. 50-59.

¹⁶ Miroslav Krleža, *Zastave*, Sarajevo, 1976. Svi navodi prema tom izdanju.

Groteskno snoviđenje u simultanom doživljaju ratne zbilje isprepleteno je unutarnjim košmarnim pripovjedačevim lirskim slikama u kontekstu zbilje unutar druge zbilje:

Šezdeset i šest hiljada misli i slika u bezbroju šarenih krugova, istodobno, trenutačno [...].

Kada sam prvi put doživio topničku vatru na svom vlastitom mesu, bilo je proljeće... Pjevao je potok, veselo su lajali psi, cvrčao je užaren ugljen, što su ga izlopatali iz lokomotive na blatan snijeg, bilo je rano proljeće... U žljebovima čulo se kako kaplje voda, a u daljini, nad blistavim šinama, isparivala se svijetloplava maglica masiva šumskih nad vodoravno ustalasanim oranicama, u debelom mokrom blistavom snijegu. U jednoj jedinoj sekundi to mirno pretproljetno podne provalilo se u crnu, masnu, konjsku klaonicu [...].

Osmim poglavljem romana *Na rubu pameti* kao da je Miroslav Krleža dopisao poglavlje *Bitka kod Gródeka Jagiellenskog* u drugoj knjizi *Zastava*:

Oko Kamila, već više od dvadeset dana, sve se rascvjetalo kao proljetno groblje, s veselom pjesmom nabujalih potoka i voda, u sjenkama pastelnozelenih brezovih koprena, s pregaženim oranicama i usjevima, s rasparanom i ranjenom blatnom zemljom, koju je savršenstvo precizne ratne tehnike slaboumno podredilo svojoj, svake zdrave pameti lišenoj, protuljudskoj svrsi, da granatama i sjekirama i artiljerijskom vatrom pali i gazi oranice i šume, da livade pretvara u blatne šančeve, a od mladih, svježih, takoreći mliječnih stabala da tešu građu za vješala. Glupo, razvaljeno, besmisleno, razbacano i izopačeno sve, a isto tako besprijekorno dosadno. Blatne ceste, kojima su nestale hiljade mrtvaca [...].

Utjecaj mađarske avangarde i umjetnika oko časopisa *A Tett (Djelo)* i *Ma (Danas)*, koje kao osnivač i urednik potpisuje Lajoš Kassák, pridružen je časopisima *Der Sturm (Oluja)*, utemeljitelja i urednika Herwartha Waldena, i *Der Blaue Riter (Plavi jahač)*, osnivača i urednika Wassilyja Kandinskog i Franza Marka, koji uspostavljaju načelo simultaneizma, srodnost avangardnog poetskog iskaza, na što je upozorio Iljko Gorenčević u feljtonima u časopisu *Die Drau*, pišući o Miroslavu Krleži.

Velika likovna izložba futurista i ekspresionista u Budimpešti 1913. godine, koju je posjetio Krleža, a na kojoj su izlagali Carrà i Kandinsky, ostavila je nedvojbeno dojam na književnika. Iljko je Gorenčević pratio skupne likovne izložbe u Budimpešti 1916. i 1917. godine – poglavito slikara Petra Dobrovića, opisujući njegovu *iskidanu liniju bola kao teret bratove smrti na bojišnici Galicije*. Potonjem možemo pridružiti i Waldenov tekst u časopisu *Der Sturm*, am achten März 1916., 6. Jg., Nr. 23/24, koji je u cijelosti posvećen Marku, uredniku časopisa *Der Blaue Reiter*, koji je život izgubio na bojišnici 4. III. 1916. Walden će napisati: *seine Blätter leuchten blau (njegovi listovi sjaje se plavo), seine Blüten duften Klang (njegovi cvjetovi mirišu zvukom), Täler Blühen in seinem Schatten (doline cvjetaju u njegovoj sjeni)*.

Za Krležu, Franz Mark koristeći se čistim bojama u slikarskim vizijama, u ekspresiji tragičnoga rata koji je *doživljavao u paklu streljačkog jarka*, u svojim je kompozicijama dosegnuo do emocionalnog i spiritualnog sloja.¹⁷ *Iskidanu liniju Dobrovićeva bola* – u prisposobi Krleže i Dobrovića u Gorenčevićevu feljtonu *Die Drau*, 1917., *umnika*,¹⁸ Krleža će pridružiti

¹⁷ Usp. Mirslav Krleža, *Hrvatska revija*, br. 11, 1931.; *Evropa danas. Knjiga dojmova i essaya, Tumač imena i pojmova*. Zagreb, 1935.

¹⁸ Usp. Miroslav Krleža, »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, *Savremenik*, Zagreb, 1921., br. 4, str. 193-205.

Ljubi Babiću, ističući u slikarevu izrazu *vidoviti saznajni momenat kada materija u pobjedonosnom usponu nad samu sebe, u sveubuhvatnoj kontemplaciji objašnjava samo sebe grafički*.¹⁹ Krleža ostaje na tragu Schopenhauerove vizije, ali i Kandinskog, poglavito iz slikareve književno-glazbene kompozicije naslovljene *Fagott*²⁰ u multimedijalnom tekstu avangardnog Gesamtkunswerka s apokaliptičnom slikom nadolazećega rata. Antiratnu poetiku pojačavaju košmarne lirske kantilene s likovnim obilježjima – *isprekidane linije bola*, smrti, rastanka koje su ukomponirane u simultanim slikama vremena i udaljenih prostora. Istodobnost društvenog prevrednovanja u avangardnim kretanjima u antiratnoj poetici Krleža je pridružio izvornoj poetici *Hrvatskog boga Marsa*. *Vidoviti saznajni momenat* dobiva u Krleže označnicu u estetskom fenomenu u kojem zemaljsko zbivanje postaje povijesni realitet, *napuštajući sferu našeg subjektivnog pakla u nama i oko nas kao opće ljudsko značenje umjetnosti oslobođeno tendencioznosti*.²¹

Zapamćene ikonične slike velike izložbe futurista i ekspresionista u Budimpešti, 1913. godine popunjavaju mozaik avangardnih kretanja²² i mjesto Miroslava Krleže koji je izabrao svoja ishodišta i ispisao svoju izvornu poetiku u duhu Gesamtkunstwerka.²³

¹⁹ Usp. Miroslav Krleža, »Križa u slikarstvu«, *Književna republika*, Zagreb, 1924., 5, knjiga II., br. 1, str. 22-28; Aleksandar Flaker, *Nomadi ljepote*, Zagreb, 1988.; Viktor Žmegač, *Krležini europski obzori*, Zagreb, 1986.

²⁰ Usp. Wassily Kandinsky, »Über die Formfrage«, *Der Blaue Reiter*, br. 3, 1912.

²¹ Usp. Miroslav Krleža, *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića*, Zagreb, 1933., str. 4.

²² Usp. Branka Brlenić-Vujić, »Krleža, Ady, Bartok i Dobrović (avangardna kretanja u Budimpešti dvadesetih)«. U Zborniku: *Hrvati u Budimu i Pešti*. Budimpešta, 2001., str. 353-368; Szabó Júlia, *A magyar aktivizmus története*, Budimpešta, 1971.; György Rónai, *Lajos Kassák*, Budimpešta, 1971.

²³ Svi radni prijevodi s njemačkog jezika na hrvatski jezik: Branka Brlenić-Vujić.

NIGHTMARISH IMAGES OF THE HARSH REALITIES OF WAR IN KRLEŽA'S PROSE. ECHOES OF AVANT-GARDE EVENTS

A b s t r a c t

The influence of avant-garde events in Budapest combined with the avante-garde movement in general is indisputable in Miroslav Krleža's poetic opus. The latter points to missing sections that would complete the mosaic of the creation of this unique art-form from the last century in Europe. Research on the document structure from magazines and papers of the time underlines the spiritual climate and reception towards artistic creations within anti-war poetry; nightmarish images of the harsh realities of World War I, akin to a fevered dream in Krleža's poetry.